

ALBERT CAMUS

EL ARTE COMO TRANSFIGURACION DE LA EXPERIENCIA

Juan Blanco Ilari¹

RESUMEN: Albert Camus fue uno de los intelectuales más importantes de la pasada centuria. Sus trabajos artísticos, periodísticos y filosóficos han sido fundamentales para la comprensión de una época, pero han trascendido la coyuntura convirtiéndose en un clásico. En este trabajo analizaré algunos aspectos de su concepción estética. En particular, la relación entre arte y realidad, la paradoja la obra de arte (que oscila entre pertenencia y distancia), el intento de unificar la experiencia por medio del estilo. Mi objetivo es sintetizar algunas de las reflexiones de Camus en torno al oficio de escritor, y a la transfiguración que el arte opera sobre la experiencia.

PALABRAS CLAVE: Camus, arte, transfiguración, experiencia, unidad.

ABSTRACT: Albert Camus was one of the most important intellectuals of the past century. His artistic, journalistic and philosophical works have been fundamental for the understanding of an age, but they have transcended the historical moments becoming a classic. In this work I will analyze some of the aspects of his aesthetic conception. In particular, the relationship between art and reality, the paradox, the art work (which oscillates between belonging and distance), the attempt to unify the experience through style. My aim is to synthesize some of Camus reflections centred around the writer trade, and the transfiguration the art brings about the experience.

KEYWORDS: Camus, art, transfiguration, experience, unity.

INTRODUCCIÓN

Camus ha sido uno de los escritores y pensadores más agudos y profundos del siglo XX. Su obra, cortada por la impertinencia de una muerte demasiado precoz, ha trasuntado los temas más importantes de la historia política, el arte, la filosofía. Hoy, a cien años de su natalicio, debemos reconocer en este autor un clásico, es decir, alguien que ha sabido recoger el espíritu de una época y elevarlo a nivel de universalidad, de una humanidad a un tiempo temporal y trans-histórica. Quien se acerque a la obra de este novelista, ensayista, periodista y dramaturgo, comprenderá rápidamente lo incómodo de intentar escribir sobre ella; pues la claridad de cada una de sus palabras hace innecesario cualquier comentario.

Sin embargo, asumo esta incomodidad con la sola finalidad de resumir algunas reflexiones camusianas en torno al arte, su naturaleza y sus relaciones con el mundo. Me daré por satisfecho con esbozar algunos de sus pensamientos sobre el tema, y con suscitar el interés del lector para que aborde una obra que merece ser leída y releída.

El arte se le presenta a Camus como el modo más efectivo de mantener viva una experiencia, de ponerla al abrigo de cierto pensamiento alienante, de rescatar toda su dimensión y hacerla siempre presente. ¿Por qué el arte?, porque necesitamos comprender verdaderamente aquello que nos interpela desde el fondo de nuestro ser y desde la totalidad de la realidad. Camus siempre ha atacado la idea del arte como mero divertimento, como recreo tomado en medio de la seriedad de la existencia, como ornamento o maquillaje que nos gastamos nuestro “tiempo libre”. El arte, por el contrario, se ofrece como el único modo de decir lo que

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), Docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina) y de la Universidad de Belgrano (Argentina). Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Coordinador de la Sección Latinoamericana de La Société des Études Camusiennes.

escapa al concepto, al pensamiento reductivo y facilista. Lo que decimos por medio del arte no lo podemos decir de otra manera, no hay principio de sustitución *salva veritate*.

Dos efectos son provocados por el arte: detiene, en una suerte de permanencia temporal, la radicalidad de una experiencia; y eleva lo ya sedimentado y mecánico al nivel de la novedad.

Desde luego hace falta que “algo suceda”, que una experiencia venga a romper el tono monocorde que puede adquirir con facilidad la existencia, para que el arte muestre su temple. En una existencia sin conmoción, el arte se reduce a mercancía, objeto de consumo, entretenimiento. Donde no pasa nada, nada merece ser contado. Pero el arte puede también promover la conmoción enseñándonos a ver “de otro modo” lo que antes veíamos sin mirar. El arte, dice Camus, trasfigura la regularidad lineal, tonifica lo que se ha ido debilitando.

La virtud de la palabra poética no consiste sólo en exponer lo que ya está allí en forma acabada. Eso transformaría al arte en una redundancia. Por el contrario, la necesidad de poetizar viene a la par con la experiencia rupturista, pues ella se anuncia, se deja entrever, se pone en el modo de una incompletitud que reclama su completamiento. A medio camino entre “lo dado” y “lo aludido”, la experiencia nos pide que la “aclaremos” para poder mirarla sin intermediarios distorsionantes. El arte, para nuestro autor, “revela”, crea en el modo de la respuesta a una solicitud.

El desafío más importante que se le presenta al artista es el de hacer que lo ordinario recobre súbitamente su color horadado por el tiempo, la distracción, la ideología, la pragmatización. Para Camus el arte revela lo que, en el modo de lo anunciado, ya estaba allí; no es, estrictamente hablando, creación *ex nihilo*.

Pero lo que ya estaba allí, estaba entrevisto, se presenta como un “enigma” que no pierde nunca su naturaleza, es decir, que nunca es totalmente develado. El arte es contrario a las verdades agotadas. A partir de aquí, se trata de ver de qué manera el hombre puede respetar a fondo ese enigma, cómo se mantiene en el centro de la “inminencia” sin traspasarla nunca. La disposición afectiva propia del artista es la inquietud.²

La *metanoia* que provoca el arte es el redimensionamiento de las realidades que se nos han vuelto prosaicas. La *catarsis* es el resultado de la lucha que emprende el arte por superar el aplastamiento al que puede verse sometida la existencia media, la cotidianeidad de la que nadie puede salir indemne. Mirar el mundo con los ojos del recién llegado, esa es la propuesta estética. Sostener el horror o la admiración que provoca la realidad al nivel de la carne. Quien se acerca con algo de apertura a los textos camusianos, ya no puede ver el mar de la misma manera. Las “cosas” recobran su plenitud simbólica; el sol, símbolo inmemorial de lo que abre aquello que se muestra, vuelve a su lugar originario, deja de ser una estrella más, un pre-requisito de la actividad económica, y se revela como símbolo de la luz que todo lo exhibe, siendo él mismo invisible, no por defecto sino por exceso. El tema solar (tema transversal en la obra de Camus) es el elemento vital, el lugar de la exaltación del ser. El lector honesto no puede dejar de querer ver como Camus ve: la playa, el sol, el mar, ya no son lo que eran; ahora son más atractivos. Las calles de Belcourt, el liceo, un día en las ruinas de Tipasa, el olor de los ajonjos, la viscosidad generada por la iteración y el menosprecio, el atontamiento del calor, el escándalo de cualquier muerte, la historia y lo que la excede; todo recibe de manos de las artista su carácter extraordinario. El artista no niega nada. Camus se reconoce pascaliano: “todo error proviene de una exclusión”.

² Je ne sais pas ce que je cherche, je le nomme avec prudence, je me dédis, je me répète, j'avance et je recule. On m'enjoint pourtant de donner les noms, ou le nom, une fois pour toutes. Je me cabre alors; ce qui est nommé, n'est-il pas déjà perdu? Voilà du moins ce que ie puis essayer de dire. ...”. (*L'Été*). (CAMUS. 2008. D. 603).

EL ARTE EN LA ENCRUCIJADA DE UNA DIALÉCTICA SIN RECONCILIACIÓN FINAL

“Par le traitement que l’artiste impose à la réalité, il affirme sa force de refus. Mais ce qu’il garde de la réalité dans l’univers qu’il crée révèle le consentement qu’il apporte à une part au moins du réel qu’il tire des ombres du devenir pour le porter à la lumière de la création.”³

Camus se ha esforzado por aclarar la compleja relación que une la obra de arte con la realidad. Una de las figuras que utiliza para describir al artista es la del testigo, alguien que “ha visto y oído” y que se ve llamado a comparecer frente al tribunal para “decir” lo que es. Sin embargo, el arte instauro el momento de la “ficción”, de la irrealidad. Es una prerrogativa extraña, pues supone la capacidad (y, en ocasiones la necesidad) de “alejarse de la vida y del mundo”, inclusive de rechazarlos, al menos por un instante. Así, el arte propone, a su modo, una *epoché*, una “suspensión” de la vida, de las preocupaciones mundanas. Se trata de un “retirarse”, de un exilio inducido, buscado. La ficción decreta un corte: de este lado la realidad, de aquél la ilusión.

En esto, el arte no se separa del pensamiento: ambos operan en el tono del desarraigo. En la creación hay un momento de detención y contemplación. Las realidades vividas son alejadas para poder apreciarlas en su correcta perspectiva. El espectador queda olvidado de sí cuando entra en el juego de la obra. En el teatro, por ejemplo, se da un pacto tácito entre el actor y el espectador gracias al cual éste se deja llevar por la representación de aquél; y entre ambos se interpone el “telón”, símbolo de la distinción entre realidad e irrealidad.

De esta manera, el arte es uno de los modos en que el hombre pasa de la “conciencia realizante” a la “conciencia imaginante”, pone una pausa en el vivir rompiendo la linealidad de la existencia. Este “momento de retirada” (*aller*) que define la actitud del artista puede verse también como un momento de despragmatización, es decir, de interrupción de las referencias ordinarias, para liberar al lenguaje de su uso práctico. Esta retirada también contempla las vicisitudes de la historia. El artista, según Camus, debe comprometerse con la realidad social e histórica de su época (pues él es hijo también de su época), pero debe hacerlo en el “modo artístico”, es decir, ejerciendo una cuidada dialéctica entre compromiso y distancia.⁴

Sin embargo, hay formas y formas de “alejarse”. En cuanto contemplador des-vivido, el artista se hermana con el pensador. Ambos deben emprender un progresivo distanciamiento de la vivencia, de la realidad habitual. El artista también tiene su caverna para remontar. Pero la distancia no debe ser desmesurada, no debe alejarse demasiado de la “cosa” *so pena* de no poder volver a la cotidianidad. La verdadera “torre de marfil” es aquella que no tiene puentes. Un alejamiento imprudente puede llevar también a una pérdida progresiva de aquello que estábamos viendo. La metáfora “perspectivista” es útil: si me alejo mucho de lo que quiero ver, entonces eso desaparecerá, ya no veré nada; ¿es legítimo deducir de esto que, en realidad, aquello era nada? Asoma así el primer movimiento dialéctico del arte; un movimiento de vaivén entre la retirada y la remisión.

Por eso Camus ha sido reacio a definirse como “filósofo”, pues veía que la filosofía dominante se parecía bastante a lo que el llamaba el arte formal, es decir, el arte que crea su objeto sin ningún lazo con el mundo.

³ *L’Homme révolté*. (CAMUS, 2008, p. 291).

⁴ “...Il me semble que l’écrivain ne doit rien ignorer des drames de son temps et prendre parti chaque fois qu’il le peut ou qu’il le sait. Mais il doit aussi garder, ou reprendre de temps en temps, une certaine distance vis-à-vis de notre histoire (...) Cet aller-retour perpétuel, cette tension qui devient à vrai dire de plus en plus dangereuse, voilà la tâche de l’artiste d’aujourd’hui. ...”. (*Le pari de notre génération*). (CAMUS, 2008a, p. 583).

Ese objeto no tiene nada para decirnos, sólo habla de sí mismo. El lenguaje que se celebra a sí mismo ya no comunica. Camus ha logrado advertir lo que se estaba produciendo en el seno de la actividad artística y que haría su eclosión ya bien entrado el siglo XX. Me refiero al giro “reflexivo” del arte, es decir, a la huida del mundo. Cuando al arte sólo le preocupa “representar los modos de representación”, entonces, ya no tiene “referente” exterior, ya no puede asir “lo otro que sí mismo”. Sin remisión *ad extra* el arte comienza también su propio proceso de consumación. En esto, Camus observa un parentesco entre la actividad artística y la actividad filosófica: en ambos el nihilismo está en marcha.

En efecto, uno de los peligros más apremiantes del pensamiento es la mistificación de sus herramientas. La materia prima del pensar es el “concepto”. Todo concepto presupone la comparación y la exclusión. Los “individuos” son dejados de lado en su individualidad al abstraer su “elemento común”, elemento que nos permite decir: hombre, piedra, bueno, etc. Pero la ganancia epistémica puede redundar en un perjuicio ontológico, pues, al decir de Nietzsche, el concepto iguala (cognitivamente) lo que es desigual (ontológicamente).⁵ No se trata para Camus de desprestigiar al concepto, a la “idea”, sino de señalarle un “límite”. El arte viene a rescatar lo que ha quedado de lado: el matiz.⁶

Entonces, la tentación de cierto tipo de pensamiento es la “divinización de la idea”, es decir, suponer que la realidad debe adecuarse al concepto. Cuando esto sucede, lo finito ha quedado obliterado, relegado. El aire indolente que puede, en ocasiones, exhalar el pensamiento está causado por esta depreciación de la realidad de carne y hueso. En este sentido, y contrariamente a lo que puede suponerse, el pensamiento puede ser más evasivo que el arte. Conocemos ya la interminable lucha por enlazar el mundo de las ideas con el mundo sensible, uno aporta verdad y el otro exhibe realidad.

La rigidez del concepto, su carácter omniabarcante, es la antesala de aquella actitud intelectual que rechazaba con tanta fuerza Camus: la ideología. La ideología no sólo presupone el intento de agotar la realidad con nuestra propia medida; sino que, al imponerle esa medida, cometemos una injusticia con las cosas: exonerar lo que no se deja encorsetar por nuestra “idea”. Esta es la denuncia de totalización que hace Camus a la ideología. Toda ideología es, entonces, totalitaria.

El arte, en cambio, procura mantener una prudente dialéctica entre distanciamiento y participación. El artista tiene sus momentos de “soledad”, pero no de aislamiento. La ficcionalización no nos deja desamparados en relación al mundo, por el contrario, lo imaginario nos habla de nuestra realidad, de nuestros sentimientos.

Sin embargo, el pensamiento genera sus propios anticuerpos. Cierta filosofía no es toda la filosofía (¿cometeremos el mismo error que estamos denunciado?). Si el arte es también una forma de pensar y comprender, entonces hay un punto en el que “filosofía” y “arte” se confunden. Hay, según nuestro autor, un modo de pensar por medio de imágenes.⁷

⁵ “Todos los conceptos surgen por igualación de lo desigual. Aunque una hoja jamás sea igual a otra, el concepto de hoja se forma prescindiendo arbitrariamente de las diferencias individuales, olvidando las características diferenciadoras”. (NIETZSCHE, 2000, p. 90).

⁶ En esta dirección afirma Camus: “Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe? C’est que je pense selon les mots et non selon les idées”. (*Carnets*) (CAMUS, 2006a, p. 1029, ver también p. 659). Comenta Lévi-Valensi: “S’il se défend d’être philosophe, si sa pensée se construit sur les “images” et sur les “mots”, c’est qu’il refuse le jeu abstrait des idées qui n’engagent pas la réalité de l’être, qu’il récuse tout enfermement dans un système idéologique clos”. (CAMUS, 2006, p. XXIII) .

⁷ Así lo expresa en una nota de sus carnets en el año 1936, “On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans”. (*Carnets*) (CAMUS, 2006a, p. 800). Inversamente, o mejor, correlativamente, afirma Camus: “Un roman n’est jamais qu’une philosophie mise en images. Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images”. (“Le Salon de lecture” d’Alger républicain”, a propósito de *La náusea*, de Sartre). (CAMUS,, 2006, p. 794).

Para el alma deseosa de comprender, el “ejemplo” siempre es un lugar de claridad. Si un concepto, una idea, se nos ha alienado en demasía, un buen ejemplo soluciona todo. ¿Por qué? Porque allí se produce la verdadera comprensión, cuando lo abstracto se ata indisolublemente a lo concreto. Cuando se nos define formalmente el “bien” nos da la sensación que no hemos dado con lo que buscábamos, pero cuando se nos señala “esta acción es buena”, “este hombre es bueno”, ahí podemos comenzar el camino de la verdadera aprehensión. La definición ostensiva, aunque con sus complejidades, tiene poder cognitivo.

La obra de arte, para Camus, es el lugar privilegiado en el que lo universal se une con lo particular, dando lugar así al “universal concreto” estadio más acabado de la lucidez.⁸

La diferencia con el pensar abstracto es, precisamente, el constante envío (*retour*) del arte a la realidad de la carne. La única forma que el “alejamiento” conserve algo de su naturaleza es que no abandone del todo el horizonte que une al escritor y al lector.⁹ Si la obra de arte no nos hablase de “nuestro mundo” (¡en el modo de la creación de otro mundo!) ya no nos comunicaría nada y, en este sentido, no sería siquiera identificable. El “mundo de la obra” y el “mundo del lector” deben cruzarse en algún punto para que la obra se complete.

Ahora bien, la dialéctica entre participación y distancia (ida (*aller*) y retorno (*retour*) en términos camusianos), que define al arte, tiene también su momento existencial. El artista es aquel que rechaza al mundo (por cuanto este conserva nichos de oscuridad y sin-sentido) y al mismo tiempo le presta su consentimiento (pues el mundo mantiene lugares de belleza, propone momentos de plenitud, y acerca a los seres amados). El arte, entonces, se despliega por entero en el seno de una paradoja; ya que “dans une certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu’il a de fuyant et d’inachevé: il ne se propose donc rien d’autre que de donner une autre forme á une réalité qu’il est contraint pourtant de conserver parce qu’elle est la source de son émotion” (CAMUS, 2008a, p. 259)

La tensión por la que debe transitar la obra de arte tiene, en el “arte formal” y el “arte realista”, sus extremos dañosos. El primero es aquel que ha optado por un rechazo permanente y ciego de toda realidad. Es, como decíamos más arriba, el arte que sólo se dirige a sí-mismo y que, por lo tanto, termina por instaurar entre la obra y el receptor un silencio asemántico. Este arte, que ha ido extendiéndose durante el siglo XX, deja de referirse a las cosas humanas, a los lazos que unen la carne a la tierra y a los seres entre sí.

Camus describe la “dialéctica negativa” que atraviesa el arte formal. Es negativa porque señala la divergencia profunda entre lo que se propone y lo que puede (y hace). Quiere ser una “negación absoluta” de lo dado, pero en su resultado no puede sino inclinarse frente a la realidad. El arte contemporáneo nos ha dado varias muestras de esta actitud. Se trata de un giro sobre sí. El arte formal hace de los medios un fin y elimina lo que antes se consideraban los fines del arte. Cuando el arte hace “tema” de los medios, se clausura. Este repliegue termina por secar a la obra, por quitarle todo poder referencial.¹⁰

De esta manera, el arte formal hace del “rechazo” un fetiche, y así declara su ceguera. En este “tipo extremo” “le mouvement primitif de création, où révolte et consentement, affirmation et négation, sont

⁸ “L’art réalise, sans effort apparent, la réconciliation du singulier et de l’universel dont rebat Hegel”. (CAMUS, 2008, p. 282).

⁹ En este sentido, Camus afirma sobre el artista y su obra que: “...pour parler de tous et à tous, il faut parler de ce que tous connaissent et de la réalité qui nous est commune. La mer, les pluies, le besoin, le désir, la lutte contre la mort” (CAMUS, 2008a, p. 254).

¹⁰ “L’erreur de l’art moderne est presque toujours de faire passer le moyen avant la fin, la forme avant le fond, la technique avant le sujet.”. (CAMUS, 2008^a, p. 663).

étroitement liés, est mutilé au seul profit du refus” (CAMUS, 2008, p. 291).¹¹ Pero, ningún arte puede rechazar completamente lo real. El arte formal puede intentar vaciarse de contenido, pero al final, siempre un límite lo recibe. Hasta la geometría pura, a la que se dirige la pintura abstracta, se nutre del mundo; colores, perspectivas son atributos de la realidad que este tipo de pintura no puede abandonar. Sucede algo análogo a lo que pasa con las filosofías del sin-sentido. Desde el momento en que intentan expresarse caen en aquello que quieren negar. En el límite, estas filosofías deberían optar por el silencio, pero sabemos también cuán significativo puede ser el silencio.¹² Entonces, si llevamos a fondo el arte formal, encontraremos la realidad que quiere negarse, y ese encuentro debería ponernos de cara con su superación.

La misma suerte corre el arte “realista”. Si entendemos “realismo” como la búsqueda de reproducir lo real en la obra, entonces, dice Camus, el realismo es una tarea de cumplimiento imposible. Dicha imposibilidad es estructural, es decir, no se debe ser puesta a cuenta de ninguna impericia por parte del artista. Reproducir la realidad, en su detalle infinitesimal, sería, precisamente, una tarea sin fin; una tarea que sólo le cabe a Dios. Hasta la fotografía opera siempre una elección, discrimina y elige un tramo de realidad. Una descripción que pretenda agotar la realidad sería interminable. Por lo tanto, la ambición que motoriza al realismo no es la unidad, sino la “totalidad”¹³. Nuevamente se abre la contradicción estéril. Desde el momento en que el novelista realista decide escribir una palabra, ya ha tomado partido, ha puesto un centro organizador alrededor del cual girará la escena. La elección y la superación de la realidad es la condición del pensamiento y de la expresión. “Écrire, c’est déjà choisir.” (CAMUS, 2008, p. 293) Si esta elección no se hace conciente, si el escritor se oculta este punto arquemídeo que pone toda narración, entonces la ambición de totalidad se realizará conforme a un *a priori* inconfesado. Este *a priori*, por pretenderse total si poder nunca serlo, se transformará rápidamente en doctrina, y el arte en propaganda. No tengo lugar para desarrollar este tema aquí, sólo diré que este es el destino que advertía Camus para el “arte socialista”.

De esta manera, los extremos “formalista” y “realista” acaban con la obra de arte. “Les deux esthétiques qui se sont longtemps affrontés, celle qui recommande un refus totale de l’actualité et celle qui prétend tout remettre de ce qui n’est pas l’actualité, finissent pourtant par se rejoindre, loin de la réalité, dans un même mensonge et dans la suppression de l’art.” (CAMUS, 2008a, p.258).

Formalismo y realismo comparten la misma desmesura. Van a la búsqueda de la unidad allí donde no la encontrarán, aunque crean haberla encontrado¹⁴. Por lo tanto, afirma Camus, el artista debe mantenerse vigilante en la dialéctica positiva que establece con la realidad. Debe reconocer que su fuente está en la realidad, en los momentos de belleza, de felicidad, en la presencia de los seres amados, en la experiencia de pertenencia a la tierra. Es este reconocimiento el que le sirve para señalar el lugar de la creación que necesita la asistencia del arte, sea para resaltar una experiencia que se ha percudido, sea para elevar una queja

¹¹ (Camus, 2008, p. 291). Sobre la desmesura del “rechazo” dice: “Mais ce refus, trop longtemps maintenu et raidi, est devenu factice lui aussi et conduit à une autre sorte de stérilité.” (Camus, 2008a, p. 252). Y más adelante: “Mais à force de tout refuser et jusqu’à la tradition de son art, l’artiste contemporain se donne l’illusion de créer sa propre règle et finit par se croire Dieu. Du même coup, il croit pouvoir créer sa réalité lui-même. Il ne créera pourtant, (...) que des œuvres formelles ou abstraites, émouvantes en tant qu’expériences, mais privées de la fécondité propre à l’art véritable” (Camus 2008a, p. 253).

¹² “Le vrai formalisme est silence.”. (CAMUS, 2008, p. 292)

¹³ “Le réalisme est l’énumération indéfinie. Il révèle par-là que son ambition vraie est la conquête, non de l’unité, mais de la totalité du monde réel.”. (CAMUS, 2008, p. 293).

¹⁴ “L’artiste réaliste et l’artiste formel cherchent l’unité où elle n’est pas, dans le réel à l’état brut, ou dans la création imaginaire qui croit expulser toute réalité.” (CAMUS, 2008, p. 292).

por el absurdo, por el escándalo que también puebla el mundo¹⁵. En el “Discours de Suède”, Camus afirma “L’artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s’arranger. C’est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s’obligent à comprendre au lieu de juger.” (CAMUS, 2008a, p. 241).

UNIDAD Y ESTILO

Sobre el final de *L’homme revolté* Camus señala las convergencias que aúnan la verdadera rebelión (aquella que mantiene una conciencia lúcida de su origen) y la obra de arte. Ambos, dice el autor, juegan sus energías en el centro de una tensión irresoluble, pues ambos intentan administrar la “exigencia metafísica de unidad” junto con la imposibilidad de saciar esta exigencia.¹⁶ El modo de mantener la tensión consiste en proponer un universo de remplazo en el que la unidad prevalezca sobre la dispersión.¹⁷ En este sentido, la pretensión de la rebelión coincide con la búsqueda del artista: unificar lo diverso permitiendo así que emerja el sentido. Los pensamientos rebeldes y las obras de arte “illustrent à leur manière le même besoin de cohérence et d’unité. Sur ces mondes fermés, l’homme peut régner et connaître enfin.” (CAMUS, 2008, p. 280).

Entonces, lo que yace detrás del arte es el mismo deseo de sentido que está detrás del pensamiento; y en ambos este deseo choca con la incongruencia, la separación, el absurdo que, en ocasiones, manifiesta el mundo. Recordemos que, según Camus, cuando el deseo de claridad, de belleza, de sentido, se topa con el silencio del mundo, entonces se produce el sin-sentido. Se da un exilio forzado, una separación dolorosa. Camus, que ha comenzado su obra movido por la admiración y el sentimiento de estar enlazado de un modo sagrado con el mundo (recordemos que una de sus primeras obras lleva como título “Bodas”), descubre también la posibilidad de que ese lazo se rompa. “Ce divorce entre l’homme et sa vie, l’acteur et son décor, c’est proprement le sentiment de l’absurdité”.¹⁸

Pero el absurdo nunca es una postura total. Desde el momento en que se promueve como punto de llegada, el absurdo degenera rápidamente y se transforma en una impostura intelectual y/o psicológica fagocitada por la contradicción. El absurdo, dice Camus, no es sino el punto de partida de una actitud que está llamada a ser superada. Pues el mundo nunca elimina del todo la belleza, nunca obtura completamente la claridad y el sentido. Muy por el contrario, si hay deseo de verdad, belleza, justicia es porque pudimos hacer experiencia de ellos; de otra manera el deseo no existiría. Menón sigue teniendo razón frente a Sócrates: ¿de qué manera buscaríamos aquello que ignoramos totalmente qué es? Pues si diéramos ciertamente con ello, ¿cómo sabríamos que era eso lo que estábamos buscando? Por lo tanto, la verdadera tensión aparece cuando

¹⁵ Camus ha sido testigo y víctima de los totalitarismos del siglo XX. Estos acontecimientos fueron, para toda una generación, motivo reiterado de pensamiento y creación. El escándalo de las muertes del Siglo XX ha perseguido a Camus en cada una de sus obras. Pero, además del mal histórico, Camus estaba verdaderamente atravesado por el problema del mal metafísico. Una de las figuras que le provocan conmoción es la del niño que sufre. Con evidente y confesado tono dostoiévskiano, Camus afirma que un mundo en donde los niños sufren es un mundo en el que algo no anda bien. El arte permite mantener el escándalo del sufrimiento del niño en toda su magnitud.

¹⁶ Camus manifiesta desde temprano un vivo interés por el problema de la unidad, prueba de ello su trabajo para la obtención del Diploma de estudios superiores: “Metafísica cristiana y neoplatonismo” (Plotino y San Agustín).

¹⁷ “Dans toute révolte se découvrent l’exigence métaphysique de l’unité, l’impossibilité de s’en saisir, et la fabrication d’un univers de remplacement. La révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d’univers. Ceci définit l’art, aussi.” (CAMUS, 2008, p. 280).

¹⁸ *Le Mythe de Sisyphe*. (CAMUS, 2006, p. 223).

queremos sostener la plenitud, la experiencia del amor, la belleza. No es verdad que el mundo calla permanentemente, en realidad, "(L)e monde n'est jamais silencieux; son mutisme même répète éternellement les mêmes notes, selon des vibrations qui nous échappent." (CAMUS, 2008, p. 280).

Así, el absurdo sólo cobra verdadera dimensión en contraste con el sentido, la plenitud. Camus, que tuvo experiencia de la felicidad, sabe muy bien que existen los seres amados, pero también sabe que mueren. Un mundo donde los seres amados mueren, es un mundo inacabado. El deseo de sentido y los momentos de mutismo del mundo forman una contradicción que arrebató al artista. Pero Camus siempre se cuidó en señalar que hay una contradicción estéril (aquella que se jacta de la absurdidad del mundo, la que encuentra placer en la desesperación), y una contradicción fecunda.¹⁹

El absurdo también hace su aparición en formas más banales. Una sencilla descripción fenomenológica de la existencia cotidiana nos pondrá rápidamente de cara con la repetición mecánica de gestos, con la inautenticidad culposa con la que solemos representar nuestros papeles. El tiempo, los paisajes, los otros también son la ocasión del olvido, de la distracción. En la vida cotidiana no hay contornos claros, sabemos que nuestras relaciones, nuestras acciones y lealtades pueden no tener la fijeza que queremos. En realidad, una acción sigue a otra acción y, al hacerlo, elimina la primera. Lo hecho, hecho está, lo que lleva sin esfuerzo a una pérdida progresiva del hilo conductor, de la cohesión necesaria para que el sentido impere. Nuestras acciones, nuestras disposiciones, inclusive nuestros sentimientos se nos escapan, ya no nos pertenecen. No podemos aventurar hacia dónde nos conducen. La ley de la existencia media es la diseminación. Pero algo en nosotros se rebela frente a esto, y lo hace, como toda rebelión, en nombre de un valor que ya hemos probado. El rechazo del mundo es en realidad una cuestión de énfasis, pues si rechazamos el mundo (por absurdo, incompleto, injusto, etc.) lo hacemos en nombre de algo que también le pertenece (el sentido, la justicia).²⁰ Rechazar el mundo no implica, necesariamente, huir de él. El arte transpola una parte de la realidad a otra. Como decíamos más arriba: "Il n'est pas d'art sans refus ni sans consentement."²¹

El arte, para Camus, es uno de los modos, quizá el más privilegiado, con el que reordenamos la realidad cuando ésta se nos ha vuelto extraña. La extrañeza es también una de nuestras posibilidades humanas. Desde el punto de vista de la existencia cotidiana, el vivir carece de límites precisos; no hay principios ni finales, todo queda embarrado en un tono monocorde en el que la temporalidad difumina la dimensión de los acontecimientos. Hablando de la falta de contornos claros en la vida, dice Camus. "La vie de ce point de vue est sans style. Elle n'est qu'un mouvement qui court après sa forme sans la trouver jamais. L'homme, ainsi déchiré, cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi. Qu'une seule chose vivante ait sa forme en ce monde et il sera réconcilié." (CAMUS, 2008, p. 286).

¹⁹ La contradicción fecunda es la siguiente: "l'homme refuse le monde tel qu'il est, sans accepter de lui échapper. En fait, les hommes tiennent au monde et, dans leur immense majorité, ils ne désirent pas le quitter. Loin de vouloir toujours l'oublier, ils souffrent au contraire de ne point le posséder assez, étranges citoyens du monde, exilés leur propre patrie. Sauf aux instants fulgurants de la plénitude, toute réalité est pour eux inachevée. Leurs actes leur échappent dans d'autres actes, reviennent les juger sous des visages inattendus, fuient comme l'eau de Tantale vers une embouchure encore ignorée. Connaître l'embouchure, dominer les tours du fleuve, saisir enfin la vie comme destin, voilà leur vraie nostalgie, au plus épais de leur patrie." (CAMUS, 2008, p. 285).

²⁰ "La création est exigence d'unité et refus du monde. Mais elle refuse le monde à cause de ce qui lui manque et au nom de ce que, parfois, il est." (CAMUS, 2008, p. 278).

²¹ *L'Envers et l'Endroit. Préface.* (CAMUS, 2006, p. 32).

La confusión, la sensación de verse arrastrado por una corriente anónima, el impacto de la alienación que nos circunda, todo ello es *transfigurado* por el acto creador. El arte dispone las cosas (los seres, las acciones, etc.) de tal modo que nos devuelve la familiaridad, la sensación de estar en casa en el mundo.

Tomemos como ejemplo la escultura, la más ambiciosa de todas las artes según Camus. Su empeño consiste en “fijar” en las tres dimensiones, “la figure fuyante de l’homme, à ramener le désordre des gestes à l’unité du grand style.” (CAMUS, 2008, p. 281). Su objetivo es captar un instante en el modo de la permanencia, atrapar en una expresión significativa la vehemencia pasajera de los cuerpos, la retahíla constante de las actitudes. Este momento de “captación” y “fijación” es común a todas las artes. El pintor hace lo mismo, elige, y al hacerlo selecciona, parcela la realidad destacando uno de sus aspectos e imponiéndole un sello característico. Este ideal del sello, de la impronta que el arte impone a ciertos aspectos de la realidad, es lo que el autor llama *estilo*, concepto clave de su estética. En el caso de la pintura. “Le style d’un peintre est dans cette conjonction de la nature et de l’histoire, cette présence imposée à ce qui devient toujours.” (CAMUS, 2008, p. 282).

Todo indica que la *raison d’être* del arte es la de señalar los contornos difusos de una realidad huidiza, dándole de esta manera *unidad*. El “dar forma” al devenir, en que parece consistir el arte, se verifica con fuerza en el modo en que el arte conjura la sucesión temporal: la novela.

Camus repite una antigua pregunta: ¿por qué sentimos placer en leer o escribir novelas? No le satisface la respuesta dada por el pensamiento revolucionario, que coincide en un punto con el pensamiento del sentido común. No es verdad, juzga nuestro autor, que la novela suponga necesariamente una evasión de la realidad, una búsqueda de legitimación de la clase dominante para sostener la desigualdad y el poder. Tampoco adscribe a la mirada rosa, alimbarada, que ve en la novela algo “novelesco”, un sentimentalismo adolescente que pone su mirada en una utopía que no puede tender lazos con la realidad, que no se atreve a mirar de frente la dureza de la vida adulta. La prueba para rechazar estas posturas es tan sencilla como contundente. Las personas felices leen novelas, y mucho sufrimiento suele impedir el gusto por la lectura.

Camus advierte que el placer de la lectura yace en la capacidad que tiene el relato de ordenar los hechos, situaciones, acontecimientos buscados y no buscados, encuentros fortuitos, sucesos imprevistos, etc. en una “*unidad*”. Componer una trama implica, precisamente, una “síntesis de elementos heterogéneos”, que sólo adquieren cohesión en el mismo entramado que teje el relato. El acto que ordena lo aparentemente dispar, dándole la coherencia necesaria para erigirse en “una” historia, se denomina “*configuración*”. Reunir lo que parece estar desperdigado es lo que hace la *mise en intrigue*, así da “forma” a lo informe. Nuevamente aparece la red categorial: “forma”, “unidad” y “sentido”, red que articula la meta-categoría de *estilo*. El estilo, es el procedimiento que implementa el artista al crear; pero en este caso, la forma y el contenido no pueden separarse. No hay “otra forma” de narrar los hechos.

Si volvemos a la pregunta hecha más arriba, veremos, dice Camus, que el placer que experimentamos cuando leemos una novela se relaciona con el placer que experimentamos cuando “comprendemos”. Componer es la condición de posibilidad del comprender, pues comprender es captar siempre una unidad en el seno de una diversidad. La reunión de lo que está separado es la matriz que comparten la comprensión y la composición, éste como procedimiento, aquél como resultado. Nuevamente, el horizonte de ambos es la unidad. Uno de los escritores más admirados por Camus, mostraba el lazo que une el “poner en relación” (propia del relato) y la noción de estilo: “lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos circundan simultáneamente (...) relación única que el escritor debe encontrar para encañar para siempre en su frase los dos términos deferentes. (...) La verdad sólo empezará en el momento en

que el escritor tome los dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación de la ley de causalidad en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo.” (PROUST, 1969, p. 238).

El acto configurante hace de los “muchos” (incidentes, personajes, situaciones, decorados o paisajes, sucesos, acciones, deseos, encuentros, etc.) “uno” (una historia completa, coherente). Hacer de los muchos uno es también el proceder del “concepto”, pero la novela se mantiene al nivel del ejemplo, de lo individual.

Desde luego, el acto configurante requiere, como decíamos en la primera parte, un alejamiento de la realidad. Pero el contacto sigue presente. La novela nos permite comprender mejor nuestra situación. En términos fenomenológicos diríamos que la novela es un laboratorio en el que ponemos a prueba las “variaciones imaginativas del ego”, y lo hacemos porque podemos identificarnos con los héroes de los relatos. De esta manera, el relato nos da la claridad de un destino, es decir, señala el triunfo de la “conexión” sobre la mera sucesión. Cuando leemos una novela, los sucesos quedan hilvanados de un modo único, con “los anillos necesarios de un bello estilo”. La trama, por esta cualidad iluminadora, nos permite poseer nuestra existencia, y nos da la posibilidad de “recobrar” lo que en la vida vamos perdiendo. Por ello, la novela rescata lo que ha caído en el olvido o la confusión. Es el modo con el que nos redimimos de esta caída. Sartre nos brinda un buen resumen de lo que queremos decir: “Cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, eso es todo. Nunca hay comienzos. Los días se añaden a los días sin ton ni son, en una suma interminable y monótona (...). Tampoco hay fin; nunca nos abandonamos de una vez a una mujer, a un amigo, a una ciudad. (...) Esto es vivir. Pero al contar la vida, todo cambia.” (SARTRE, 1977, p. 53). Este “cambio” se debe a la “corrección” que la obra de arte opera sobre una realidad que se advierte incompleta o insensata. El estilo es el modo en que la corrección es llevada a cabo por el artista. Así lo leemos en Camus: “Cette correction, que l’artiste opère par son langage et par une redistribution d’éléments puisés dans le réel, s’appelle le style et donne à l’univers recréé son unité et ses limites.” (CAMUS, 2008, p. 292).

La novela sintetiza también las propiedades de las demás artes. Comparte con la música la dimensión de una temporalidad armoniosa, y con la pintura y la escultura su capacidad selectiva, la obstinación con un tema único. Todas las obras de Camus muestran un respeto profundo por la palabra, revelan una economía en virtud de la cual cada uno de los componentes tiene un valor esencial. En realidad, una buena narración dice lo que hay que decir, no hay palabras de más. Este es otro costado de la “síntesis” que implica contar una historia. Cuando narramos un suceso aludimos sólo a aquello que creemos fundamental. Así, dejamos de lado elementos innecesarios y nos dirigimos sólo al “tema”. La novela se acomoda así en términos de jerarquía de unidades. A las unidades más pequeñas que tejen los personajes, se le agrega unidades de rango superior que abarcan los encuentros y las situaciones; a su vez, estas unidades quedan coronadas por una “unidad de intención”, es decir, aquello que el autor quiere decir por medio del relato, el “mundo de la obra” en términos de Paul Ricoeur (Cf. RICOEUR, 1995, pp. 139-155).

Hay algo de “obstinación” en el escritor, afirma Camus. Una artista es, en general, alguien que ha tenido una experiencia de tal magnitud que trata de develarla por todos sus costados. La búsqueda incansable por expresar esta experiencia también conforma el estilo del artista. Inés de Cassagne nos recuerda que Camus, en este punto, bebe de la fuente de las novelas clásicas francesas.²²

²² Sobre la “unidad de intención” en la estética camusiana dice la autora: “Según Camus, esta actitud es aplicable a las novelas clásicas francesas, cuya característica es renunciar a todo aquello que pudiera desviarlas de su meta. Llama “unidad de intención” a esta actitud inflexible de los novelistas, y “estilo” a la forma que la traduce”. (CASSAGNE, 2000, p. 13). Y más adelante subraya la

En el relato no hay elementos ociosos. El azar se transfigura en necesidad en virtud de la trama. Camus advierte que este carácter “novelado” de la vida se percibe mejor cuando “observamos” la vida de otro, o cuando relatamos una vida en tercera persona. “Apercevant ces existences du dehors, on leur prête une cohérence et une unité qu’elles ne peuvent avoir, en vérité, mais qui paraissent évidentes à l’observateur. Il ne voit que la ligne de faîte de ces vies, sans prendre conscience du détail qui les ronge. Nous faisons alors de l’art sur ces existences.” (CAMUS, 2008, p. 285).

Al momento de su muerte, Camus estaba trabajando en una novela que cumpliría este designio de auto-recuperación. *Le Premier Homme*, si bien no estaba terminada, pudo ser editada varios años después (1994). En estas páginas, Camus sale a la búsqueda de su padre (muerto en septiembre de 1914, en la batalla de Marne) que es también una búsqueda de sí-mismo. En su última obra, nuestro autor deja en claro que la odisea que emprende el espíritu por encontrarse en la claridad de un destino sólo puede ser transitada narrativamente.

CONCLUSIÓN

Camus ha descubierto muy joven su deseo de escribir, y ha hecho de su oficio un modo de vida. Su obra se presenta como una respuesta a una exigencia profunda del corazón. Autor polémico, ladinamente utilizado por las ideologías más dispares y extremas, no ha sido siempre bien comprendido. Blanco de acusaciones duras y de adhesiones sinceras, su literatura subraya la belleza y los lugares de oscuridad del mundo. Sus ensayos dan muestra, no sólo de solidez y claridad, sino también de una gran honestidad intelectual y mucha valentía. Conocedor de sus propios límites, ha tratado de elevar una voz clara en tiempos sombríos y ha luchado tenazmente por evitar los reduccionismos de cualquier color. Etiquetado maliciosamente como “moralista”, o como representante del “alma bella”; Camus ha mantenido siempre una terca fidelidad a una experiencia que juzga única, a su estirpe, a la mirada tierna y silenciosa de su madre, a los cuerpos revestidos con la sal del Mediterráneo. Atento siempre al sufrimiento de los que la historia deja de lado, nuestro autor conserva en su memoria cada uno de los momentos de luz que le permiten presentar una queja justa. Adversario constante de un nihilismo que ve crecer en Europa, siempre levantó las armas de las letras para no ceder frente a ese “desierto”. El 4 de enero de 1960 la muerte lo sorprende cerca de Montereau, en la región de Yvonne. Tenía cuarenta y siete años y una obra en estado naciente. Pero la obra que anuncia ese nacimiento ya era un capital literario y filosófico de gran valía. De todos modos, queda la amarga sensación de que el final nos privó de algo aún más grande. La muerte es siempre una impertinencia, pero en algunos casos es una ironía. Sin embargo, nos queda el refugio de sus imágenes y sus pensamientos, nos queda también la humanidad de un corazón que siempre intento rescatar la grandeza de lo humano: “Au plus noir de notre nihilisme, j’ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme. Et non point d’ailleurs par vertu, ni par une rare élévation de l’âme, mais par fidélité instinctive à une lumière où je suis né et où, depuis des millénaires, les hommes ont appris à saluer la vie jusque dans la souffrance.” (CAMUS, 2008, p. 606).

idea de fijación, repetición y estilo en relación con la esencialidad del lenguaje narrativo: “Por esta razón, y no por la mera forma, es importante el estilo: un lenguaje despojado, objetivo e inteligible, capaz de trasuntar lo que cada uno quiere destacar. El estilo es el elemento unificador por excelencia y la marca distintiva de una terca intención.”. (p. 14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMUS, A. *Œuvres Complètes I*. Paris. Gallimard. 2006.
CAMUS, A. *Œuvres Complètes II*. Paris Galimard. 2006a.
CAMUS, A. *Œuvres Complètes III*. . Paris. Gallimard. 2008.
CAMUS, A. *Œuvres Complètes IV*. Paris. Gallimard. 2008a.
NIETZSCHE, F. *El libro del filósofo*. Madrid. Taurus. 2000.
PROUST, M. *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Madrid. Alianza. 1969.
SARTRE, J.P. *La Náusea*. Buenos Aires, Losada. 1977.
CASSAGNE, I. *Camus íntimo*. Buenos Aires. Corcel. 2000.

ARTIGO RECEBIDO EM: 31 jan. 2013.

ARTIGO ACEITO EM: 20 abr. 2013.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: ILARI, Juan Blanco. Albert Camus: el arte como transfiguracion de la experiencia. *Revista Criação & Crítica*, n. 10, p. 95-106, maio 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.